نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۱۶)، ۵۵-۷۰ / بهمن ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.328840.5118

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Examining the ‘Cultural Diamond Model’ in the Architecture of Government Buildings during the First Pahlavi Era: A Critical Approach to the Sociology of Art
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل مدل الماس فرهنگی در معماری بناهای حکومتی دورهٔ پهلوی اول با رویکردی انتقادی به جامعه‌شناسی هنر*

رضا قادربیگ زاده[1]**، مجتبی انصاری[2]، فؤاد حبیبی[3]

۱. پژوهشگر دکتری، گروه معماری، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
۲. دانشیار گروه معماری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۳. استادیارگروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱

چکیده

بیان مسئله: معماری به مثابهٔ اجتماعی‌ترین هنرها پدیده‌ای است که معانیِ اجتماعی، فرهنگی، آیینی و سیاسی گوناگون را از طریق محتوا و فرم بصری‌اش بازنمایی‌می‌کند و همزمان بر سازمان‌دهی ادراکات و رفتار انسان نیز اثرمی‌گذارد. عرصهٔ معماری همواره جولانگاه حضور قدرت و نظام‌های سلطه به نیت بازنمایی اقتدار و مشروعیت‌بخشی به حکومتشان بوده‌است. این پژوهش به تحلیل انتقادی مدل جامعه‌شناختی«الماس‌فرهنگی» در تولید و ساخت معماری ابنیهٔ حکومتی در دورهٔ پهلوی اول می‌پردازد.

هدف پژوهش: هدف پژوهش در حالت کلی، واکاوی نقش کلیدی معماری در بازنماییِ مفاهیم ایدئولوژیک و بازتولیدِ قدرتِ طبقات مسلط و به صورت موردی چگونگی نظارت و تحت کنترل درآوردن فرایند تولید، توزیع و مصرف هنر (معماری) و اثرگذاری بر جامعه و فرد توسط حاکمیت دورهٔ پهلوی اول و پاسخ به این سؤالات است که اولاً رابطهٔ میان ساخت قدرت و تولید معماری در دورهٔ پهلوی اول چگونه بوده است؟ و ثانیاً برپایهٔ رویکرد انتقادی به جامعه‌شناسی هنر، پیوند میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ مدل الماس‌فرهنگی در ساخت ابنیهٔ حکومتی دورهٔ پهلوی اول به چه صورت است؟

روش پژوهش: پژوهش بر حسب هدف، بنیادی و بر اساس ماهیت داده‌ها، کیفی است. داده‌ها به صورت مطالعات اسنادی و نیز مطالعات میدانی اعم از مشاهدات متنی‌شده و مشاهدات ناب جمع‌آوری شده‌اند که به روش انتقادی و در قالبی تفسیری-تبیینی تحلیل شده‌اند و تلاش دارد تا ارتباط و جایگاه آن‌ها را در مدل الماس فرهنگی و پیوندشان با مدیریت قدرت و سلطه در رژیم پهلوی اول بررسی کند.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش بیانگر این نکته است که رژیم پهلوی اول با کنترل و نظارت بر تولید و توزیع معماری و حمایت از هنری که ایدئولوژی‌های حاکمیت را بازنمایی‌کند، از رهگذر گفتمان ملی‌گرایی و ناسیونالیسم باستان‌گرا تلاش داشت تا با یکپارچه‌سازی جامعه، به کنترل خوانش مخاطبان از آثار معماری بپردازد و به میانجی‌گری معماری، مشروعیت خود را در جامعه نهادینه و قدرت خود را به صورت امری هژمونیک تحکیم، تقویت و بازتولید کند.

واژگان کلیدی: *الماس فرهنگی، جامعه‌شناسی انتقادی هنر، دورهٔ پهلوی اول، بازتولید قدرت، معماری، ناسیونالیسم.*

مقدمه و بیان مسئله

هنر، فرآورده و محصولی است که اگرچه غالباً به نیتی لذت‌گرایانه تجربه می‌شود اما قالبی بیانگرایانه دارد که تفسیری خاص از یک ایده را روایت می‌کند و ماهیتاً خصلت ارتباطی دارد و از همه مهم‌تر به واسطهٔ زمینه‌اش ـ چه فیزیکی و چه اجتماعی ـ تعریف می‌شود (الکساندر،

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «رضا قادربیگ‌زاده» تحت عنوان «واکاوی رابطهٔ قدرت و فضا در دورهٔ پهلوی اول؛ تحلیل نشانه‌شناختی بناهای شاخص حکومتی تهران» است که تحت راهنمایی دکتر مجتبی انصاری و مشاورهٔ دکتر فؤاد حبیبی درگروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: rgbz2014@gmail. com، ۰۹۳۷۰۱۹۱۹۰۱

۱۳۹۶، ۳۰). هنر نمی‌تواند بیان یا جلوهٔ هیچ‌گونه خودجدابینیِ نفسانی یا اجتماعی باشد، چرا که همانند فلسفه روی خطابش به همگان است (بدیو، ۱۳۹۳، ۵۰۵). این ویژگیِ ارتباطی و اجتماعی، موضوع جامعه‌شناسی هنر است که رابطهٔ میان اثر هنری و جامعه و نیز تأثیر عوامل اجتماعی بر هنر و هنرمندان را بررسی می‌کند. در جامعه‌شناسی هنر به آثار هنری به عنوان محصولاتی فرهنگی ـ که می‌توانند بر جامعه و تحولات آتی آن اثر بگذارند ـ نگریسته می‌شود (راودراد، ۱۳۸۴، ۵۲).

بی‌تردید معماریِ در میان هنرهای مختلف، اجتماعی‌ترینِ آنهاست. تقریباً تمامی کنش‌ها و ارتباطات اجتماعیِ انسان به طور مستقیم در بستری به نام فضا و به تبع آن در چارچوب معماری محقق می‌شود. معماری اگرچه هنری با وجه کارکردیِ قابل‌توجهی است، قالب‌های خاصِ انتقال و دریافت آن باعث شده تا فراتر از دیدگاهی صرفاً عملکردی یا زیباشناختی، پدیده‌ای اجتماعی تلقی شود که محتوا و معانیِ اجتماعی، فرهنگی و آیینی را از طریق فرم بصری و ویژگی‌های نمادینش بازنمایی می‌کند. از همین رو، امبرتواکو (Eco, 1977, 182) اعتقاد دارد که ما عموماً معماری را به مثابهٔ یک ارتباط اجتماعی تجربه می‌کنیم حتی اگر معماری ماهیتی عملکردی هم داشته باشد.

ویژگی‌های چندوجهی معماری بیانگر قابلیت بارز آن در انضمامی‌کردن مفاهیم انتزاعیِ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است. از آنجا که معماریِ هنری است که با تودهٔ عظیمی روبرو است بنیامین (۱۳۷۷، ۲۵۵) آن را لاجرم واجد ماهیتی سیاسی می‌داند. هانری لوفور (۱۳۹۵، ۷۸) با تأکید بر اهمیت نقش فضا، انسجام ایدئولوژی را در حضور بدن در فضا و دخالت در تولید فضا می‌داند. او معتقد است که سلطهٔ کلیسا و دولت، بدون فضاهایی که در آنها خودشان را نشان دهند و قدرتشان را اعمال‌کنند، انتزاع‌هایی بیش نخواهند بود. معماری می‌تواند به عنوان یک عمل سیاسی در راستای تأمین اهداف ایدئولوژیکی عمل‌کند؛ کنشی سراسر سیاسی که نمادی از ارزش‌های اجتماعی به شمار می‌آید و اقتدار گروه‌های خاصی را عادی و مرزبندی‌های سیاسی و اجتماعی را تعیین می‌کند.

به اتکای چنین بینش و نگرشی، موضوع پژوهش حاضر تحلیل انتقادی پدیدهٔ معماری در بستر نگاه جامعه‌شناختی به هنر است. بنابراین پژوهش بر محوریت «جامعه‌شناسی انتقادی هنر» ابتنا دارد که با عبور از توصیف صرف بر تحلیل، تفسیر و تبیین چرایی و چگونگی تولید و عرضهٔ اثر هنری (معماری) و پیوند هدفمند آن با ترویج و توزیع ایدئولوژی و تحکیم پایه‌های قدرت تمرکز دارد. مدل جامعه‌شناختی مورد بررسی در این پژوهش ایدهٔ «الماس فرهنگی» است. این مدل به نقش و ارتباط تنگاتنگِ پنج عامل: اثر هنری، تولیدکننده، توزیع‌کننده، مخاطَب و جهان اجتماعی (جامعه) در فرایند تولید تا مصرف اثر هنری می‌پردازد. بنابراین مدل الماس فرهنگی با توجه به اهداف پژوهش و توانایی‌ها و امکانات این مدل، مبنای تحلیل و تفسیر جامعه‌شناسانهٔ معماری در این پژوهش قرارمی‌گیرد.

مطالعهٔ موردی پژوهش بر معماری دورهٔ پهلوی اول استوار است. دوره‌ای که علیرغم بازهٔ زمانی کوتاه آن به لحاظ ویژگی‌های سیاسی و اجتماعی نه‌تنها یکی از دوره‌های تأثیرگذار سیاسی در زایش و تکوین ایران مدرن به شمار می‌رود که در حوزهٔ معماری نیز زمینه‌ساز تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری در عرصهٔ تولید فضا شد. هدف اصلی پژوهش تحلیلی-انتقادی از معماری ابنیهٔ حکومتی در دورهٔ پهلوی اول براساس مدل جامعه‌شناختی الماس فرهنگی است به گونه‌ای که بتوان سازوکار و مکانیزم فرایند تولید آثار معماری و پیوند و هم‌تافتی آن‌ها را با نظام حاکم و بسترهای سیاسی و اجتماعی آن دوره مورد واکاوی قرارداد. لذا سؤال‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از:

ساخت قدرت چه تأثیری بر تولید فضا و معماری در دورهٔ پهلوی اول داشته‌است؟ و به اتکای تحلیل جامعه‌شناختی و انتقادیِ معماری دورهٔ پهلوی اول چه نقش، جایگاه و رابطه‌ای را می‌توان میان عوامل تشکیل‌دهندهٔ مدل الماس فرهنگی برقرار ساخت؟

در خصوص پیشینهٔ پژوهش و در رابطه با موضوع «الماس فرهنگی» باید اشاره‌کرد که تنها پژوهش انجام‌شده در این راستا مربوط به مطالعهٔ هنر فلزکاری در دورهٔ سلجوقی است (زاویه و مرادی، ۱۳۹۶) که محققین در بستری تاریخی و با روشی توصیفی و تحلیلی به چرایی رونق فلزکاری در آن دوره پرداخته‌اند. آن‌ها با بررسی مدل الماس فرهنگی عواملی مانند افزایش تقاضا از طرف طبقات متوسط به بالا، نقش توزیع‌کنندگان و از همه مهم‌تر حمایت حکومت اسلامی سلجوقی از تولیدکنندگان و فلزکاران را به علت نیازهای کاربردی، علمی و هنری از اصلی‌ترین علل رونق هنر فلزکاری در آن دوره می‌دانند.

در خصوص معماری دورهٔ پهلوی اول اگرچه مطالعات متعددی غالباً در قالبی توصیفی یا سبک‌شناسانه انجام شده است اما برخی از پژوهش‌ها به بسترهای اجتماعی، اقتصادی و بعضاً سیاسی نیز اشاره داشته‌اند. به طور مثال معرفت (Marefat, 1988) در رسالهٔ دکتری خود به تغییرات فضاییِ اعمال‌شده در طول سلطنت پهلوی

اول و تغییر تهرانِ دارالخلافهٔ قاجاری به پایتختی جدید می‌پردازد. بمانیان (۱۳۸۵) در پژوهش خود مهم‌ترین عواملِ شکل‌گیری معماری و شهرسازی در این دوره را موارِدی زیربنایی چون تحولات اداری، اقتصادی، جمعیتی، آموزشی، علمی، صنعتی، بورس‌بازی زمین، گسترش روابط بین‌المللی، ماهیت ضدمذهبی رژیم، ظهور گروه‌های جدید اجتماعی و نیز رشد شهرنشینی می‌داند. زرکش (۱۳۸۸) نیز در تحقیق خود به تأثیر عوامل دولتی در معماری بناهای خصوصی در این دوره پرداخته است. وی این تأثیرات را در قالب عواملی مانند برنامه‌های اداری، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی و نیز ابعاد فنی و کالبدی دسته‌بندی کرده است. یکی از مطالعات با ارزش در این زمینه رسالهٔ دکترای کیانی (۱۳۷۹) است که به صورت جامع‌تر و با نگاهی تاریخی، اجتماعی و تحلیلی به بررسی دگرگونی اندیشه‌ها و تحولات ساختاری جامعه و حکومت و تأثیر آن‌ها بر تغییرات فضایی در معماری دورهٔ پهلوی اول پرداخته است.

اگرچه این پژوهش‌ها هر کدام به نوعی به نقش عوامل اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی پرداخته‌اند، آنچه پژوهش حاضر را متمایز می‌کند واکاوی مناسبات قدرت و تولید فضا و کاوش در چیستی نگرش نظام حاکم به خلق اثر معماری و چرایی اهمیت این دخالت هدفمند در فرایند تولید تا مصرف فضا (معماری) درآن دوره است. پژوهش بر تحلیلی انتقادی از مدلی جامعه‌شناختی (الماس فرهنگی) ابتنا دارد که با توجه به غیاب یا دست‌کم کمرنگ‌بودن وجود چنین رویکردهایی در مطالعات ناظر بر جامعه‌شناسی معماری در کشور، اهمیت و ضرورت چنین پژوهشی بیشتر جلوه می‌کند.

چارچوب نظری

ساختار نظری پژوهش ارتباط مستقیمی با حوزه‌هایی همچون جامعه‌شناسی، سیاست، هنر و معماری دارد. این‌گونه مطالعات بین‌رشته‌ای با پرداختن به سویه‌های گوناگونِ پدیدارها، با هستی چندبعدی و حقیقی آن‌ها نزدیک‌تَر می‌شوند و در تسهیل فهم موضوعات در ابعاد گوناگون و کمک به بازسازی شناختی و معرفتی پژوهشگران بسیار مؤثرند (رژکوله، ۱۳۸۸، ۱۱). با توجه به اینکه نگرهٔ «جامعه‌شناسی انتقادی هنر» از تلفیق رویکرد انتقادی با جامعه‌شناسی هنر به وجود آمده، لازم است برخی از مفاهیم اصلی که عواملی معرفتی و نیز جهت‌دهنده در تحلیل نمونهٔ مورد مطالعه (معماری پهلوی اول) به شمار می‌روند، مورد بررسی قرارگیرند تا بهتر بتوان ابعاد و اجزای تشکیل‌دهندهٔ مدل «الماس فرهنگی» را با این نگرش تفسیر کرد.

جامعه‌شناسی هنر

در رویکرد جامعه‌شناختی به هنر به دریافت‌های مخاطب، فرایند انتقال و دریافت معنا و نیز عوامل و ابعاد تأثیرگذار محیط بر هنرمند و اثر هنری توجه می‌شود (راودراد، ۱۳۸۴، ۵۲). در دنیای هنر معاصر در این‌باره که آیا اثر هنری به مثابهٔ یک پدیدهٔ مستقل باید به صورت ذات‌گرایانه و نقطه‌گرا بررسی شود یا باید آن را به مثابهٔ جزئی از یک کل و در بستری جامعه‌شناسانه و پهنه‌گرا تحلیل‌کرد، به صورت کلی دو گونهٔ بررسی توصیفی و بررسی علّی وجود دارند که اولی بررسی صوری اثر هنری بدون درنظرگرفتن تأثیر چارچوب‌های اجتماعی بر هنر است و دومی به مسئلهٔ چرایی و چگونگی تولید هنر در بطن اجتماع می‌پردازد (راودراد، ۱۳۷۹، ۵)؛ شیوه‌ای که در آن محقق با برقرارساختن روابط علّی بین پدیده‌های هنری و شرایط اجتماعی، به تحلیل اثر هنری دست می‌یازد. به اعتقاد هوارد بکر، جهان هنر با فعالیت‌های اجتماعی مرتبط است و اثر هنری با ادراکات عرفیِ جمعی و همچنین پرکتیس‌های عامهٔ اجتماع ارتباط دارد. به نظر بکر نباید مرزی میان هنر و جامعه برقرار ساخت چراکه دنیای هنر نیز همانند سایر ابعاد تجاری، اقتصادی و فرهنگی، جزئی از یک نظام بزرگ اجتماعی است (Becker, 1982, 34-35). این رابطهٔ جزء به کل میان هنر و جامعه، نوعی رابطهٔ دیالکتیکی را به‌وجود می‌آورد. بر همین مبنا دو رویکرد کلی ارائه‌شده در جامعه‌شناسی هنر به نام‌های «رویکرد بازتاب» و «رویکرد شکل‌دهی» به انحای متفاوت به این رابطهٔ دیالکتیکی نظر می‌کنند. رویکرد بازتاب، هنر را همچون آینه، بازتاب‌دهنده و راوی اوضاع و شرایط جامعه می‌داند، و رویکرد شکل‌دهی، هنر را دارای قابلیت خلق یا تحکیم ارزش‌ها و شکل‌دهی به ایده‌های خاص در جامعه می‌داند (الکساندر، ۱۳۹۶، ۸۴ـ۵۳). در تأیید وجه اجتماعی هنر و این دو رویکرد می‌توان به تصویر ۱ اشاره کرد. نقاشی گرنیکای پیکاسو ـ نه یک اثر هنری صرف ـ بلکه بازتابی از یأس و انزجار هنرمند و فضای پر از تلاطم، رنج و آشفتگی اجتماعی جامعهٔ اسپانیا را در دوران جنگ داخلی به تصویر کشیده است و در مثالی معمارانه نیز می‌توان انعکاسی از فضای حاکم بر جامعهٔ قرون وسطایی و تحت سلطهٔ مطلقهٔ دین را در کلیسای نتردام پاریس درک کرد، آن‌گونه که ساخت این آثار باشکوه از خلال سلطهٔ بصری بر مخاطبین و بازنمایی نمادین اقتدار نهاد دین، به بازتولید قدرت کلیسا

تصویر ۱. پیوند هنر با امر اجتماعی و خصلت شکل‌دهی و بازتابی آن در جامعه‌شناسی هنر. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

می‌انجامید. اگرچه نمی‌توان دو ویژگی بازتاب و شکل‌دهی هنر را ـ در جهان هنر معاصر و با رواج دیدگاه‌های پساساختارگرایانه یا نگرش‌هایی همچون «هنر برای هنر» ـ به صورت کارکردهایی قطعی و مطلق، تنها امکان‌های پیش رویِ تحلیل اثر هنری در نظر گرفت، کماکان می‌توان در غالب موارد، بخشی از فرهنگ و روح حاکم بر فضای اندیشهٔ یک جامعه را ـ به‌ویژه در مطالعات با نگرش‌های اجتماعی و انتقادی ـ از خلال مطالعه و تحلیل هنرِ آن جامعه و در بطن این رابطهٔ دیالکتیکی مورد کاوش قرارَداد؛ امری که در پژوهش حاضر در حکم مفروض و شالودهٔ نظری ـ روشی عمل می‌کند.

نگرش انتقادی

رویکرد اصلی در این پژوهش، نگرشی انتقادی به هنر و تحلیل انتقادی اثر هنری (به مثابهٔ روش تحلیل) است که در آن، نقادی و سنجش آثار هنری فراتر از بررسی صرف اثر و در قلمرو گسترده و پیچیده‌ای به نام کلیت اجتماعی انجام می‌گیرد. از اهداف اصلی این رویکرد تحلیل‌هایی میان‌رشته‌ای است که تلفیقی از جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مطالعات فرهنگی، هنر، سیاست و اقتصاد سیاسی را عرضه کند (کلنر، ۱۳۹۲، ۱۵). تحلیل انتقادی هنر دقیقاً مرتبط با آن گزارهٔ مشهور مارکس است که ایدئولوژی رایج در هر دوره، همان ایدئولوژی مطلوب طبقهٔ حاکم و دارندهٔ نیروی مادی جامعه، صاحب نیروی معنوی آن نیز هست (مارکس، ۱۳۸۶ ، ۳۳۱). بنابراین از لحاظ روش‌شناختی، نقطهٔ کانونی مطالعات انتقادی بر کشف مناسبات قدرت در ترویج ایدئولوژیِ طبقات مسلط متمرکز است که غالباً نامرئی و در پس پرده و زیر پوششی از طبیعی‌سازی امور انجام می‌شود. اگرچه بیان کامل خصوصیات رویکرد انتقادی خارج از بحث این نوشتار است در جدول ۱ مهم‌ترین ویژگی‌ها و بنیان‌های نظری آن ـ که با تحلیل موضوعی پژوهش مرتبط است ـ ارائه شده است. در این نگرش، آثار هنری در یک رابطهٔ دیالکتیکی و تحت

جدول ۱. ویژگی‌های نگرش انتقادی در آرای اندیشمندان انتقادی. مأخذ: نگارندگان.

ویژگی و کارکرد	دیدگاه‌های نظری
کلیت نگری	کلیت، مجموعه‌ای از هم‌تافته‌ها و به معنی چیرگی تعیین‌کنندهٔ کل بر اجزاست. تنها با شناخت کلیت است که می‌توان به درک تمامی عوامل آشکار و نهان شکل‌دهنده به یک پدیده نایل شد (لوکاچ، ۱۳۸۷، ۱۲۱ و ۱۲۷).
ضدیت با تقلیل‌گرایی	تقلیل‌گرایی و نگاه جزیره‌گونه، به شیءوارگی و پاره‌پاره‌سازی ابعاد واقعیت می‌انجامد و منجر به فهم ناقص ماهیت و درک روابط میان پدیده‌ها می‌شود (مریفیلد، ۱۳۹۳، ۲۴۵). تقلیل‌گرایی ابزاری در خدمت قدرت و پوششی برای ایدئولوژی است (لوفور، ۱۳۹۵، ۱۴۹).
نگاه دیالکتیکی به رابطهٔ امر جزئی و کلی	جهان از خلال مجموعه‌ای از نیروها و روابط ساخته شده است که در عین تکثر، به صورتی متقابل با هم مناسبت دارند (Smith, 2008, 92). کلیتِ جامعه، تعاملات بین اجزاء را تعیین می‌کند و اجزاء، وحدتی تجزیه‌ناپذیر را در درون این کل به وجود می‌آورند (مزاروش، ۱۳۹۰، ۳۴).
اهمیت «میانجی»	میانجی، امکان برقراری ارتباط بین کلیت کلان با کلیت جزئی مانند هنر و ادبیات و نیز میان شکل‌های فرمال آثار هنری با زیربنای اجتماعی آنها فراهم می‌سازد (Jameson, 1994, 39 به نقل از حبیبی، ۱۳۹۲، ۴۰).
افشاگری از ایدئولوژی و ضدیت با طبیعی‌سازی	جهان هرگز با رویه‌ای خوانا خود را به ما آشکار نمی‌کند، اتفاقاً در پس این جلوهٔ ظاهری، پنهان‌کاری‌های زیادی نهفته است (Foucault, 1981, 67).

تأثیر «کلیت اجتماعی» شکل گرفته‌اند و خودشان هم در تداوم و باز تولید این کلیت، نقشی تعین‌کننده، فعال و برسازنده دارند. این نگرش توأمان به هر دو رویکرد بازتاب و شکل‌دهی در هنر نظر دارد، به‌گونه‌ای که همزمان مطالعهٔ هنر (معماری) در حکم بازتابی از شرایط اجتماعی و سیاسی و ارادهٔ معطوف به قدرت انجام می‌گیرد و همچنین آن را به مثابهٔ قسمی میانجی جهت شکل‌دهی به ادراک و اذهان آحاد جامعه، وجههٔ نظر قرار می‌دهد که قدرت از خلال آن از قامتی انتزاعی به جامه‌ای انضمامی در جامعه درمی‌آید و سلطه و هژمونی طبقه یا نظام حاکم را تأمین می‌کند. رویکرد انتقادی به هنر معتقد به خوانش یا تحلیل خنثی در مواجهه با یک متن یا اثر هنری نیست بلکه از آنجا که به دنبال آشکارسازی جهت‌گیری‌های نیت‌مند در فرایند تولید هنر است خود نیز لاجرم دارای قسمی سوگیری افشاگرانه در تحلیل است (سجودی، ۱۳۹۳، ۱۷۷).

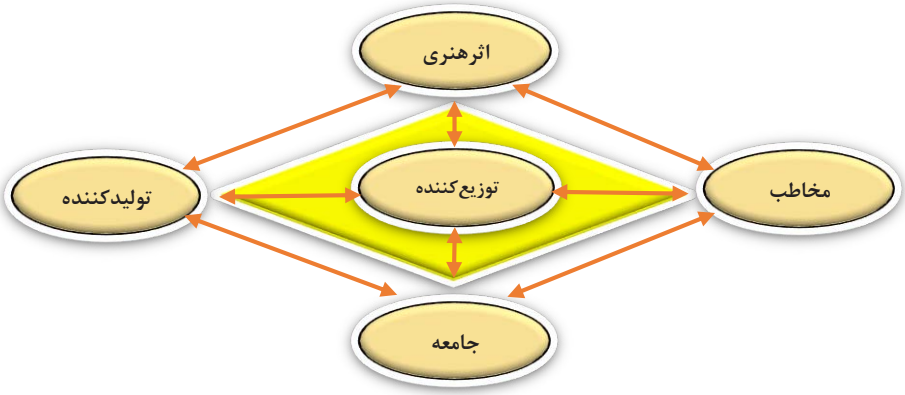
تشریح مدل الماس فرهنگی و تحلیل انتقادی آن

در نگاه جامعه‌شناختی به هنر رابطهٔ اثر هنری یا هنرمند با مخاطب و جامعه را نباید یک رابطهٔ مستقیم و یک‌طرفه بلکه باید به صورت فرایندی تلقی کرد که عوامل تعیین‌کننده‌ای در آن دخیل هستند. وندی گریزوولد (Griswold, 1994) با ارائهٔ مدلی جامعه‌شناختی موسوم به «الماس فرهنگی»، چهارعامل تولیدکننده، اثرهنری، جامعه و مخاطب را به عنوان چهار رکن مؤثر در این فرایند تولید تا مصرف معرفی و درک کامل هنر را منوط به شناخت ارتباط آن‌ها می‌کند. اینکه هنرمند و اثر هنری چه تأثیری بر ذهن مخاطب و نیز مناسبات جامعه دارند و نیز جامعه و شرایط اجتماعی چه تأثیراتی بر هنرمند و تولید اثر هنری، از موضوعات اساسی این مدل هستند. در ادامه ویکتوریا الکساندر با تأکید بر اهمیت نقش توزیع‌کننده‌ها، عامل پنجمی به این مدل اضافه کرد با این استدلال که نه‌تنها هنرمندان، بلکه قراردادها، تکنیک‌ها و حتی محتوای آثار هنری از نظام توزیع تأثیر می‌پذیرند و این‌که کدام محصول و به چه میزان عرضه و توزیع شود عامل بسیار مهمی در شکل‌گیری فرایند تولید تا مصرف هنر به شمار می‌رود (الکساندر، ۱۳۹۶، ۱۱۳). مزیت مدل اصلاح‌شده توسط الکساندر (مدل پنجگانه) این است که نظام توزیع را در کانون و نقطهٔ اتکای این مدل قرار داده است و برخلاف مدل گریزوولد اتصال مستقیم و بی‌واسطه بین اثر هنری و جامعه را رد می‌کند که این دیدگاه گستردگی و عمق بیشتری به مناسبات دنیای اجتماعی هنر (جامعه‌شناسی هنر) می‌دهد.

از ویژگی‌های مدل الماس فرهنگی که در تصویر ۲ نشان داده شده است، اتصال و پیوند دوسویه در هر پنج مؤلفهٔ این مدل در شبکه‌ای ارتباطی و تعاملی است. به طور مثال تولیدکننده یا توزیع‌کنندگان، همان‌گونه که می‌توانند به دریافت و باورهای جامعه و مخاطب جهت بدهند، نوع ذائقه، سلایق و باورهای جامعه نیز بر نظام تولید یا توزیع اثرمی‌گذارد. و یا همان‌گونه که جامعه از تک‌تک افراد تشکیل می‌شود ـ و این امر می‌تواند به شکل‌گیری گروه‌ها یا طبقات خاصی با گرایشات مختلف منجر شود ـ چگونگی باورهای جمعی و استقبال عمومی جامعه از یک موضوع یا یک جریان خاص (مانند مد یا گرایشات سبکی در هنر) می‌تواند بر دریافت‌های فرد (مخاطب اثر هنری) تأثیر بگذارد که این برهم‌کنش و تعامل در مورد اثر هنری و رابطهٔ دوسویه‌اش با تولید، توزیع، جامعه و مخاطب نیز برقرار است.

مدل الماس فرهنگی باعث فهم کامل‌تری از هنر و مناسباتش با جهان اجتماعی پیرامون می‌شود. این مدل بر این گزاره تأکید می‌کند که فهم اجتماعی هنر مستلزم تلقی آن به مثابهٔ محصولی حاصل از یک فرایند است که در آن هنر خلق، توزیع و مصرف می‌شود و مناسبات اجتماعی بر این فرایند اثر می‌گذارند و از آن نیز تأثیر می‌پذیرند.

آن‌چه که با موضوع و رویکرد حاکم بر این پژوهش انطباق دارد چگونگی نیت‌مندی و هدفمندی در تولید، عرضه و مصرف هنر و جهت‌دهی به روابط اشاره‌شده در مدل الماس



تصویر ۲. مؤلفه‌های مدل الماس- فرهنگی و روابط بین آن‌ها. مأخذ: نگارندگان.

فرهنگی است. گریزوولد (Griswold, 1987) با تأکید بر اهمیت مناسبات اجتماعی مواردی چون نیت سازنده و تفسیر مخاطب از اثر هنری را به جامعه‌شناسی پیوند می‌زند و عقیده دارد، اگرچه در پشتِ هر تولیدی، قصد و نیتی نهفته است اما جامعه‌شناسان نباید این نیت‌مندی را صرفاً به خودآگاه یا سوبژکتیویتهٔ فردی تقلیل دهند چرا که نیات می‌توانند تحت تأثیر عوامل اجتماعی باشند و متقابلاً بر آن نیز تأثیرگذارند. به همین دلیل است که جامعه‌شناسی انتقادی هنر به قابلیت نقش هنر در کنترل اجتماعی و سازماندهی عقیدتی و ادراکی و حتی رفتاری در جامعه ـ و در اندیشهٔ طبقات مسلط و فرادست ـ می‌پردازد، امری که به‌منظور تداوم سلطه و مشروعیت‌بخشی به قدرت خود با استفادهٔ ابزاری از هنر انجام می‌شود. نکتهٔ قابل توجه در این استفادهٔ ابزاری، همان است که متفکرانی انتقادی همچون هنری ژیرو به عنوان قاعدهٔ غالب سیاست از آن نام می‌برند: نامرئی‌بودن بازنمایی‌های قدرت زیر پوشش طبیعی‌سازی امور زمانمند، مکانمند و برساخته در فهم عامه (ژیرو، ۱۳۹۶، ۲۴۹).

تحلیل انتقادی مدل الماس‌فرهنگی دربردارندهٔ بررسی ابعاد پنج‌گانهٔ این مدل از دریچهٔ اهداف سیاسی طبقات حاکم ـ در تداوم‌بخشی به قدرت خود ـ و تأثیر این نوع نگاه بر جایگاه هر کدام از این ابعاد است که در ادامه هر کدام جداگانه تشریح می‌شوند و سپس رابطهٔ جمعی آن‌ها در این بازتفسیر انتقادی ارائه می‌شود.

• تولیدکنندگان

رویکرد انتقادی به هنر لاجرم نگرشی سیاسی است چراکه یکی از اهداف مهم آن تحلیل و تفسیر اثرهنری و خوانش آن از دریچهٔ مناسبات سیاست و قدرت است. رورتی (Rorty, 1992, 2) سیاست را توانایی تأثیرگذاری روی شرایط در مسیر مطلوب و دلخواه می‌داند. در اکثر قریب به اتفاق تعاریف سیاست، مفهوم قدرت هم‌تافتگی بارزی با آن دارد آن‌گونه که سیاست را هنر قوام‌بخشی به قدرت و مکانیزم‌های تأثیر بر جامعه می‌دانند (Hay, 2007, 61). دخالت سیاست درتولید هنر را می‌توان کنشی در راستای «مدیریت قدرت» دانست که به منظور کسب توانایی تغییر ساختار انگیزشی دیگران (دودینگ، ۱۳۹۰، ۹) و بازنمایی ایدئولوژی مشخص و تحصیل مشروعیت صاحب (ان) قدرت اعمال می‌شود.

کارل اشمیت (۱۳۹۳، ۱۷) در توصیف دولت‌های توتالیتر به هم‌بودی کامل مسائل دولت و جامعه اشاره دارد که در این دولت‌ها امور و پدیده‌های به ظاهر خنثی و اجتماعی مانند آموزش و هنر به هیچ‌وجه خنثی نخواهند بود و تسخیر تمامی قلمروها توسط نظام تمامیت‌خواه، موجب هم‌پوشانی تمام‌عیار امور دولت و امور اجتماعی می‌شود.

همچنین هیلمن چارترلند و مک‌کافی (Hillman Chartrand & Mc Caughey, 1989) در مورد انواع حالات حمایت و دخالت دولت‌ها در فرایند تولید هنر، بارزترین و شاخص‌ترین این حمایت را با عنوان «دولت مهندس» نام می‌برند؛ حالتی که غالباً از خصوصیات ویژهٔ نظام‌های توتالیتر است که در آن معانی هرگونه تولید هنری برای دولت مهم است و به لحاظ ایجابی از هنری حمایت می‌شود که تحت تأثیر آموزش‌های سیاسی و با کنترل همهٔ انرژی و خلاقیت هنرمندان در راستای اهداف سیاسی مطلوب نظام حاکم تولید شده باشد. از نظر سلبی نیز منش و کردار این‌گونه نظام‌ها، به‌حاشیه‌راندن یا حذف هنری خواهد بود که با ایدئولوژی مطلوب آن‌ها هم‌خوان نباشد. دخالت نظام‌های تمامیت‌خواه در تولید هنر به گونه‌ای است که سیاست‌گذاری‌ها، طرح ایده‌های کلی، مفاهیم و گاهی ارائهٔ ضوابط در خصوص فرم و حتی جزئیات نیز توسط این‌گونه نظام‌ها تدوین و تحمیل می‌شوند که این دخالت، در آثار هنری مهم و ملی مانند معماری ابنیهٔ حکومتی و دولتی بسیار مشهود است. بنابراین بر اساس تحلیل انتقادی مدل الماس فرهنگی، تولیدکنندگان آثار هنری و هنرمندان از اختیارات و آزادی عمل محدودی برخوردارند و تولیدات هنری آن‌ها باید در خدمت ترویج ایدئولوژی غالب نظام سیاسی مسلط باشد.

• هنر (اثر هنری)

بدون شک عرصهٔ هنر به علت قدرت نفوذ آن در جامعه، میدانی مهم در چالش‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پیش روی نظام‌های حاکم تلقی می‌شود تا بتوانند آن را به مصادرهٔ کامل خود درآورند. هنری که درخدمتِ این نوع رقابت بر سر قدرت قرارگیرد لاجرم شکل تبلیغات سیاسی می‌یابد که فقط به بازنمایی قدرت تقلیل پیدا نمی‌کند، بلکه در جنگ قدرت و به حمایت از تداوم نظام موجود و مسلط دخالت می‌کند (گرویس، ۱۳۹۶، ۱۱). هنر این قابلیت را نیز دارد که خشونت و ارعاب را به صورت روانی و غیرمستقیم القا و اعمال کند، امری که ویتفوگل (۱۳۹۲، ۲۲۵) از آن به ارعاب روان‌شناختی از طریق هنر تعبیر می‌کند. توجه به نقش نمادین، تأثیرات روانی و خصلت شکل‌دهی هنر و ارجاعات مبتنی بر تاریخ‌سازی، اسطوره‌سازی، بازنمایی عظمت کشور، ارزش‌های مشترک، ناسیونالیسم و تعلق به خاک و ملت و ارائهٔ تصویری ضعیف از دشمن، مهم‌ترین مفاهیمی هستند که مورد حمایت حکومت‌های تمامیت‌خواه هستند. به طور مثال در دورهٔ استالین با حمایت از سبک رئالیسم سوسیالیستی، هنر در خدمت بازنمایی ایدئولوژی سوسیالیستی و تبلیغ جامعهٔ اشتراکی و بیان اقتدار و قداست رهبران کشور بود که در تصویر ۳ دو نمونه از نقاشی‌های این

تصویر ۳. تصاویری از هنر رئالیسم سوسیالیتی مورد حمایت حاکمیت شوروی سابق و مصداقی از خاصیت شکلدهی هنر. مأخذ: خاوری‌نژاد، ۱۳۹۴.

سبک سیاسی ارائه شده‌اند. جنبه‌های زیبایی‌شناختی هنر تا آنجا برای نظام‌های توتالیتر اهمیت دارند که این جنبه‌ها هرچه بیشتر و بهتر بتوانند به مثابهٔ ابزار و کالایی در خدمت مشروعیت نظام سیاسی حاکم باشند.

• توزیع‌کنندگان

این بُعد از مدل الماسی فرهنگی به اهمیت نقش نظامی شبکه‌ای در تعیین نوع اثر هنری، نوع مخاطب، قلمرو انتشار و وسعت و گسترهٔ عرضهٔ آثار هنری در جامعه می‌پردازد که تحت عنوان «نظام توزیع» معرفی شده است. در واقع از طریق فرایند توزیع است که تولیدکننده با مخاطب اثر هنری ارتباط پیدا می‌کند. نظام توزیع، همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، قائم به مجموعه‌ای نظام‌مند است که این فرایند می‌تواند با عاملیت یا وساطت بنگاه‌ها، نهادها و مؤسسات فرهنگی و هنری دولتی یا غیر دولتی، انجمن‌های هنری، رسانه‌ها، هنرمندان و سایر عوامل و با ابزار توزیع گوناگون، اجرایی شود. نظام توزیع همانا رابط تولید و مصرف (هنرمند/مخاطب) است که این نقش، به این بُعد از مدل الماس فرهنگی اهمیت زیادی بخشیده است.

همان‌گونه که در مباحث جامعه‌شناسی ارتباطات و در وسایل ارتباط جمعی، وجود صافی‌ها و گزینش‌ها در انتخاب و چگونگی انتقال اخبار و اطلاعات و اینکه کدام خبر به حاشیه رانده شود و کدام یک تبلور یابد، نقش مهمی دارند (ساروخانی، ۱۳۹۵، ۸۳) و رسانه‌ها می‌توانند برخی موضوعات خاص را انتخاب و بر آن‌ها تأکید کنند و با برجسته‌کردن این موضوعات باعث شوند در جامعه نیز بااهمیت جلوه کنند (قدیمی، ۱۳۹۵، ۱۵) نظام‌های توزیع هنر نیز به مثابهٔ «کارگزار ارتباطی» می‌توانند با تعامل یا تقابل با موضوعات و محتواهای آثار هنری به طور مستقیم در برجسته‌شدن یا انزوای هرگونه ایده، سبک یا جریان هنریِ خاص نقش داشته باشند.

اسلاوی ژیژک (۱۳۹۲، ۱۱) نقش ملاحظات سیاسی را در اینکه مردم باید در درجهٔ اول از چه چیزی باخبر شوند و چه چیزهایی و به چه میزانی باید در جامعه نشر و اشاعه یابد بسیار مهم می‌داند. همچنین یکی از تزهای ژاک رانسیر (۱۳۹۲، ۱۵) در باب سیاست نیز به اهمیت توزیع امر محسوس در سیاست ـ و اینکه چه چیزهایی باید دیده و شنیده شوند ـ ارتباط دارد که می‌توان آن را به اهمیت ملاحظات سیاسی در نظام توزیع هنر مرتبط ساخت. در رویکرد انتقادی پژوهش اعتقاد بر این است نظام توزیعِ آثار هنری و فرهنگی تابع سیاست‌های کلان و رویکرد نظام‌های سلطه به هنر است و این‌گونه است که نظام حاکم به میانجی هنر و با عاملیت نظام توزیع، ایدئولوژی را که به «معنا درخدمت قدرت» تعبیر می‌شود (Thompson, 1990, 8) تقویت و منتشر می‌کند.

• جامعه

جامعه شبکه‌ای پیچیده از گروه‌هایی است که منافع گوناگون دارند لذا گروه یا طبقه‌ای از قدرت اجتماعی برخوردار می‌شود که بتواند ساختار اجتماعی را درخدمت تأمین منافع طبقاتی یا گروهی خود قراردهد (فیسک، ۱۳۹۵، ۱۱۸). کنترل معانی و ساختارها از مهم‌ترین راهکارها به منظور تحت‌کنترل درآوردن روابط اجتماعی در هر جامعه‌ای است. اهمیت کنترل معنا، نوعی ارادهٔ معطوف به تثبیت معنا را

در نظام‌های حاکم به‌وجود آورده است تا ضمن در دست داشتن ابزار خشونت و قدرت بتوانند با تولید و تثبیت معانی مطلوب خودشان، مناسبات قدرت را به صورت هدفمند طرح‌ریزی‌کنند (یورگنسن و فیلپس، ۱۳۹۴، ۶۵). از آن‌جا که تکثر خوانش و احتمال وجود خوانش‌های ستیزه‌جو و ناسازگار همواره وجود دارد برای این‌گونه نظام‌ها این مسئله که کدام وجه از دوگانهٔ تعامل یا تقابل از طرف افراد جامعه و مخصوصاً طبقات فرودست در زمینهٔ تولید و برساخت معنا، تجلی می‌یابد چالشی مهم در مدیریت قدرت محسوب می‌شود. به نظر فیسک (Fiske, 1997, 8) بلوک قدرت میل شدیدی به کنترل و محدودکردن تفاوت‌ها و پراکندگی‌های اجتماعی و نیز یکپارچه‌کردن تمایلات جامعه با تمایلات خود دارد. این میل به هموژنیزه‌کردن افراد جامعه، از غایات و اهداف اصلی دولت‌های دیکتاتوری است.

یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین راهکارها جهت یکپارچه‌سازی و همگنی جامعه، گفتمان‌سازی و بنیان‌نهادن گفتمانی کلان توسط نظام‌های حاکم است. گفتمان مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که با موضوعی واحد سروکار دارند و به سبب نوعی پیوند حاصل از همانندی در خاستگاه یا کردارشان اثراتی همانند به بار می‌آورند (میلز، ۱۳۹۲، ۱۰۸). گفتمان به مثابهٔ سازندهٔ پرکتیس‌های اجتماعی هم در بازتولید اعمال اجتماعی و هم در تغییرات جامعه مشارکت فعال دارد (Potter, 1996, 105). فرکلاف (Fairclough, 1992, 3) نقش برسازندهٔ گفتمان را در سه ساحت هویت اجتماعی و موقعیت‌مندی سوژه، روابط اجتماعی و نیز نظام دانش و باور کلیدی می‌داند. بنابراین همزمان بر فرد، جامعه و هنجارها و ارزش‌های اجتماعی تأثیر دارد.

هنر همواره یکی از سازه‌های مهم در ساخت گفتمان نظام‌های سیاسی بوده است. آثار هنری در حکومت‌های توتالیتر در جامهٔ نظامی خاص و هدفمند و به صورت مفصل‌بندی‌شده و در قالب اجزایی از یک گفتمان واحد تولید و بازتنظیم می‌شوند. آثار هنری متعلق به گفتمانی واحد، به صورت منسجم یک سپهر نشانه‌ای واحد را شکل می‌دهند که زایندهٔ معنای تولیدشده از این آثار است (شعیری، ۱۳۹۲، ۱۲و۲۴۴) امری که در نهایت باعث تثبیت معنا می‌شود. نظام‌های حاکم سعی می‌کنند از طریق هنر و رمزگان خاص آن، آنچه را که «خوانش ارجح» و «معنای تثبیت‌شده» خوانده می‌شود در فرایند رمزگشایی مخاطب از این آثار هنری حاصل کنند و ایدئولوژی غالب را به میانجی هنر، تحکیم ببخشند. بنابراین هدف اساسی آن‌ها، تبلور معنای ایدئولوژیک به واسطهٔ شکل اثر هنری است و این مهم تأمین نمی‌شود مگر به وسیلهٔ تثبیت گفتمان مطلوب خود در جامعه و بهره‌گیری از ویژگی‌های رتوریکی و خصوصیات اقناعی گفتمان و تأمین متابعت آثار، دست‌کم برجسته و شاخص هنری از این گفتمان مسلط.

• مخاطب هنر

آخرین بعد از مدل الماس فرهنگی مربوط به مخاطب هنر است. پرداختن به این موضوع مهم است که نظام‌های سلطه در فرایند تولید تا مصرف هنر در پی تأمین انطباق معانی رمزگذاری‌شده در متن آثار هنری با رمزگشایی و تولید معنا در ذهن مخاطب هستند. این مهندسی فرایند معناپردازی که در واقع، قسمی «تحمیل معنا» است با استحاله و تبدیل مخاطبان از سوژه‌های خودبنیاد به سوژه‌های تحت انقیاد صورت می‌پذیرد که به زعم کارل‌گوستاو یونگ امکان هرگونه رشد و شکوفایی اندیشهٔ مستقل افراد را تحت تأثیر این انقیاد از بین می‌برد (اوداینیک، ۱۳۷۹ ، ۷۲). انقیاد افراد امری دامنه‌دارتر و ژرف‌تر از بردگی است که به مدد کشش و جاذبهٔ گفتمان مسلط، باعث حل‌شدن فرد در نظم اجتماعی حاکم می‌شود (مورن، ۱۳۸۴ ، ۲۳۱). با این نفوذ و فرادستی ذهنی، اقتدار حکومت از اجبار بیرونی بر بدن (زور مادی) تا اطاعت درونی روح افراد گسترش می‌یابد و این همان بردگی ذهنی‌ای است که نوام چامسکی (۱۳۹۵ ، ۱۱۷) از آن به «روش جدید کنترل» به جای سرکوب مستقیم نام می‌برد.

بی‌شک میدان هنر یکی از مناسب‌ترین عرصه‌ها برای نیل به این‌گونه انقیاد ژرف و درونی افراد جامعه است. چنگ‌زدن به ریسمان هنر و استفادهٔ ابزاری موفق از آن به مدد برساخت‌های گفتمانی و وجوه اقناعی، تبلیغی و قدرت نرم آن حتی می‌تواند مقاومتی را که فوکو به منزلهٔ نیروی اصلی برای مقابله با قدرت حاکم تلقی می‌کند به رضایت مبدل سازد. در این حالت هنر به ابزاری تعیین‌کننده جهت تأمین «هژمونی» بدل خواهد شد، مفهومی که آنتونیوگرامشی آن را پذیرش داوطلبانهٔ ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و فرهنگی طبقات حاکم از سوی افراد جامعه و طبقات فرودست می‌داند (Joll, 1977, 99) در صورت تحقق هژمونی، در مقام والاترین هدف سیاسی نیروی حاکم، رضایت و اقناع به جای زور و خشونت خواهد نشست و شیوه‌ای بس پیچیده‌تر از اعمال سلطه در جامعه جاری و ساری می‌شود. بنابراین در تولید و عرضهٔ هنر ایدئولوژیک و درخدمت قدرت، مخاطبان همانا کل جامعه و میدان هنر محاط در میدان سیاست و قدرت خواهد بود.

ساختمان نظری پژوهش

کارکردها و روش‌شناسی نگرش انتقادی این الزام عملیاتی را مدنظر قرار می‌دهد که در تحلیل آثار هنری باید نقش آن‌ها را در راستای تداوم سلطه و تأمین هژمونی تولیدکنندگان (حامیان) بررسی کرد و نه‌تنها در دام طبیعی‌سازی و

«بت‌انگاری» کالایی به نام هنر نیفتاد بلکه فراتر از توصیف مضامین صوری، انگیزه‌های غالباً پنهان در تولید این آثار و جایگاهشان را در روابط قدرت کاوید. در تحلیل انتقادی مؤلفه‌های مدل الماس فرهنگی نیز این نتایج حاصل می‌شود: حاکمیت تمامیت‌خواه تمایل دارد به‌مثابهٔ طراح و ایده‌پرداز اصلی در تولید اثر هنری نقش مؤثر داشته باشد و هنرمندان به مانند مجری و عامل اجرایی‌شدن مفاهیم و ایده‌های نظام حاکم عمل کنند.

نظام توزیع در هماهنگی کامل با حاکمیت، کنترلِ توزیع، نشر و انتقال مفاهیم ایدئولوژیک را در فرم و محتوای آثار هنری به مخاطبان بر عهده دارد.

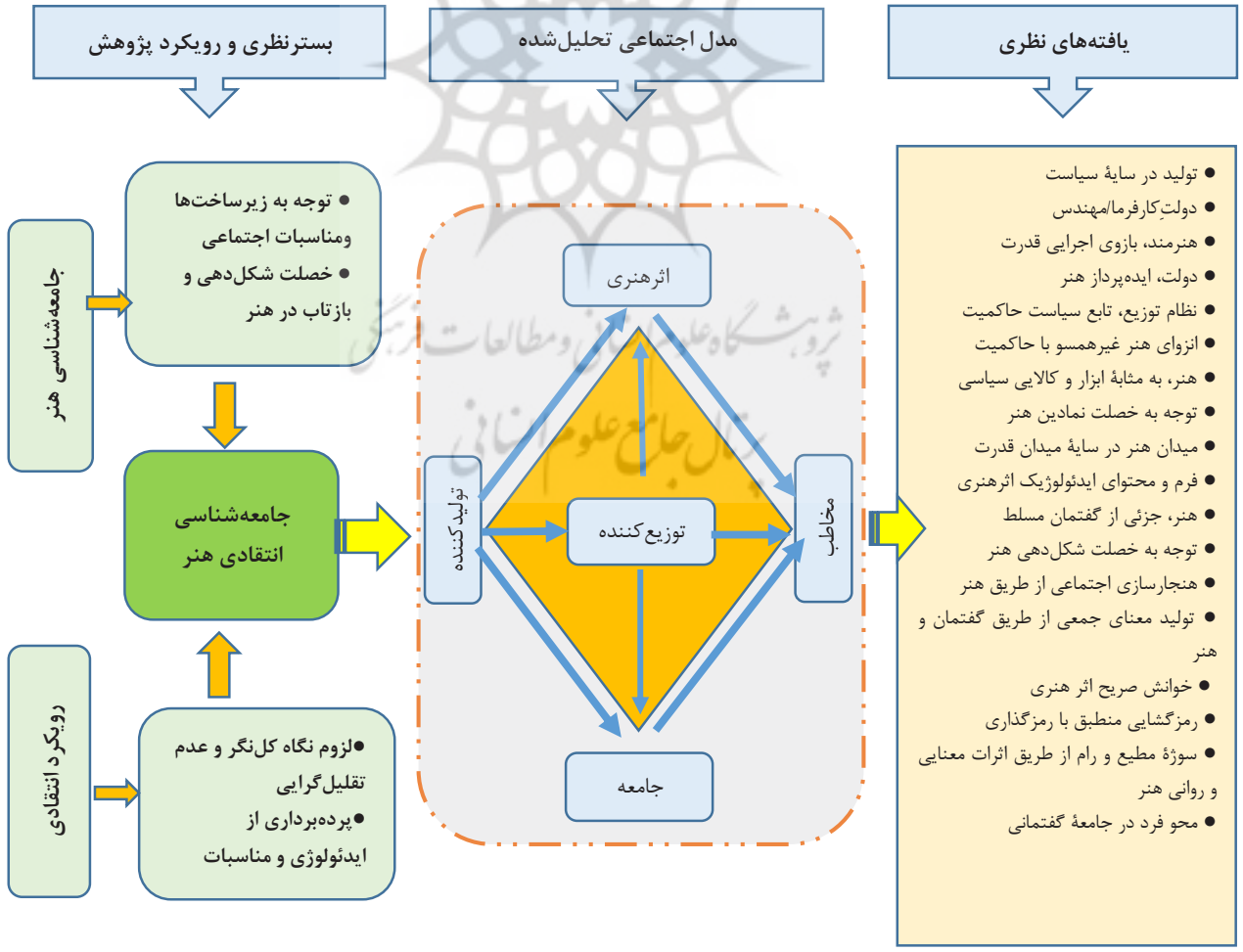
اثر هنری به مثابهٔ ابزار و کالایی در نظر گرفته می‌شود که رسالتش بازتولید قدرت از طریق بازنمایی‌های ایدئولوژیکِ خود و مشروعیت‌بخشی به نظام حاکم است.

حاکمیت با تثبیت گفتمان کلانِ خود در جامعه، هنر را به عنوان جزئی مهم از گفتمان مسلط در نظر می‌گیرد تا بتواند از طریق به‌هنجارسازی و تنظیم روابط و امور اجتماعی، هم بر اراده‌های فردی غالب شود و هم خوانش مخاطبان را تحت سلطه و کنترل خود درآورد.

برخلاف ارتباطات دو سویه بین مؤلفه‌های مدل گریزوولد و الکساندر، روابط در تحلیل انتقادی این مدل، جهتی یک‌سویه دارد؛ یعنی نظام حاکم خواهان تأثیر بر توزیع‌کننده، اثر هنری، جامعه و مخاطب به صورت یک‌طرفه است. در تصویر ۴ ساختمان نظری پژوهش ارائه شده است.

تحلیل مدل الماس فرهنگی در معماری پهلوی اول

بازهٔ زمانی سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰، بستر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زیادی بود. به قدرت رسیدن یک سرباز ساده و تبدیل‌شدنش به قدرت مطلقهٔ کشور ناشی از عوامل متعدد خارجی و داخلی بود: انقلاب ۱۹۱۷ م. روسیه، پیامدهای پس از جنگ اول جهانی، فروپاشی و تجزیهٔ امپراطوری عثمانی، تبدیل انگلستان به قدرت اول منطقه، هرج‌ومرج در ادارهٔ کشور در زمان احمدشاه، شورش‌های قومی درکشور و بروز نوعی یأس و ناامیدی نسبت به



تصویر ۴. چارچوب و یافته‌های نظری پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

حکومت قاجار و قس‌علی‌هذا. مجموع این عوامل رضاشاه را به آلترناتیوی غیرقابل‌اجتناب تبدیل‌کرد تا وی بتواند با شعار «رستاخیز ملی» و وعدهٔ نجات کشور از این وضع به قدرت برسد. در آن دوران و در غالب نقاط دنیا نوعی ارادهٔ عمومی متمایل به ظهور فرم‌های سیاسی نزدیک به دیکتاتوری وجود داشت. جامعهٔ ایرانی نیز به لحاظ روانی در انتظار پادشاهیِ یک فرد مقتدر و قوی در قالب موسولینی یا هیتلر ایرانی بود (آبراهامیان، ۱۳۹۲، ۱۵۵). لذا این بار دولتی سرکار آمد که توانست بر پایهٔ یک سازمان دیوان‌سالار و تمامیت‌خواه، نظام خود را بر پایهٔ مالکیت انحصاری و تمرکز شدید سیاسی، اقتصادی، اداری و نظامی بنا کند (حبیبی، ۱۳۸۴، ۱۵۰). قدرت انحصاری نظام جدید در تمامی عرصه‌ها حتی بر زندگی روزمرهٔ شهروندان نیز اعمال می‌شد. برنامه‌هایی چون تدوین ایدئولوژیک متون کتب درسی، متحدالشکل‌کردن لباس، کشف حجاب، ایجاد سازمان پرورش افکار و موارد بسیار دیگری، نمونه‌هایی از تمامیت‌خواهی این رژیم در کنترل امور کلی و جزئی و در تمامی عرصه‌ها بود. در ادامه به تفسیر و تحلیل انتقادی ابعاد مدل الماس فرهنگی در معماری این دوره به ویژه در ابنیهٔ حکومتی می‌پردازیم.

تولید فضا و معماری: در خصوص بعد اول مدل الماس فرهنگی که به تولیدکنندگان اختصاص دارد کافی است به جملهٔ مشهور مخبرالسلطنه در خصوص رضاشاه اشاره‌کرد که «هر مملکتی رژیمی دارد و رژیم مملکت ما، یک‌نفره است» (طاهریان، ۱۳۹۳ ، ۹۶). این روحیهٔ اقتدارگرایانهٔ رژیم منجر به تمامیت‌خواهی و میل به دخالت در همهٔ عرصه‌ها ازجمله در میدان هنر و معماری شد تا به میانجی آن‌ها برنامه‌های سیاسیِ خود را عملی کند.

اساساً هر دولتی درصدد تداوم بقای خود و غایت هدفش استیلا و تسلط بر همهٔ امور است (Waltz, 1979, 118) که غالباً این هدف در آغاز شکل‌گیری هر نظام حکومتی از تلاش برای محو یا کم‌رنگ‌کردن نمودهای رژیم قبلی تا تولید فضای جدید و هم‌راستا با اهداف ایدئولوژیک خود دنبال می‌شود. پیشینه و وجههٔ نظامی دولت رضاشاه، موجب شد که هرگونه اعمال تغییرات یا تولید فضای جدید در قالبی آمرانه و تحمیلی عملی شود. در این دوره وزارت جنگ به عنوان مهم‌ترین وزارتخانه، بر امور عمرانی هم نظارت داشت و حتی شهردارشدن چهره‌های نظامی مانند سرتیپ بوذرجمهری، سرهنگ بهرامی و سرتیپ قُلی هوشمند در تهران، گویای صبغهٔ آمرانه و نظامی‌گرایانهٔ این رژیم در عرصهٔ معماری تولید و فضاست.

تغییرات زیاد و خیابان‌کشی‌های جدید در بافت‌های قدیمی و وضع قوانین جدید در ساخت‌وسازهای شخصی و عمومی، باعث شد که تحولات فضایی این دوره بسیار چشمگیرتر از دو دورهٔ قبلی یعنی تهرانِ طهماسبی (صفوی) و تهرانِ ناصری (قاجار) باشد (کیانی، ۱۳۷۵، ۲۸۰). شخص رضاشاه بر بسیاری از ساخت‌وسازها نظارت مستقیم داشت و فرایندی سلسله‌مراتبی همچون قوانین نظامی بر مدیریت پروژه‌ها برقرار بود. از ویژگی‌های دیگر توجه به سرعت ساخت بود که می‌توان آن را هم‌راستا با بینش نظامی رژیم تلقی‌کرد که ساخت یک بنا باید همانند یک عملیات نظامی در کمترین زمان انجام گیرد. فکوهی (۱۳۸۳، ۴۷۷) سرعت ساخت را در تطابق با بینش فاشیسم می‌داند که هدف آن القای تصوری خداگونه در خلق سریع پدیده‌ها بود. تحمیل و ترویج معماری برونگرا در تقابل با الگوی درونگرا ـ که سالیان متمادی بر ایران حاکم بود ـ نیز از مصادیق بارز دخالت مستقیم حاکمیت در معماری بود، آن‌گونه که وارتان آوانسیان، از معماران آن دوره، با ستایش و همراهی با این سیاست رواج برونگرایی و ظاهرشدن نمای بناها در معرض دید عموم را به تداوم فضایی و معمارانهٔ همان برنامهٔ کشف حجاب رضاشاه تشبیه می‌کرد (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ۱۸۸).

ساختار جدید و بوروکراتیک در ادارهٔ کشور مستلزم ساخت ابنیهٔ متعدد دولتی و حکومتی با کاربری‌های مختلف بود. در این میان کاربری‌های امنیتی و نظامی از اهمیت بسزایی برخوردار بودند و برخلاف گذشته که ساختار مذهبی و اجتماعی حکومت‌ها منجر به احداث میادین و فضاهای اجتماع‌پذیر با محتوای فرهنگی و اجتماعی می‌شد، این بار تعریفی جدید از فضا با تأکید بر ساختمان‌های امنیتی و انتظامی به منصهٔ ظهور رسید که احداث مجموعهٔ بناهای میدان مشق مصداقی از میل به تمرکزگرایی مبتنی بر منش نظامی و دیدگاه امنیتی رژیم و تلاش در بازنمایی اقتداراش به واسطهٔ اهمیت‌دادن به این بناها بود. سیاست‌های رژیم در زمینهٔ وضع قوانین و ضوابط گوناگون در ساخت‌وساز و کنترل و نظارت بر اجرای پروژه‌ها و تأکید ویژه در ساخت ابنیهٔ دولتی که ویترینی از ماهیت اقتدارگرای حاکمیت و در خدمت اهداف سیاسی و ایدئولوژیک باشند توصیف «دولت مهندس» را در عرصهٔ هنر و معماری برازندهٔ این دولت می‌کند.

توزیع معماری: معماری در رژیم پهلوی اول جایگاهی مهم در بازنمایی قدرت داشت لذا حاکمیت هم‌زمان با تولید معماری، بر فرایند توزیع و انتشار آن نیز نظارت داشت. حمایت از نشر و اشاعهٔ هنر و معماریِ همسو با اهداف ایدئولوژیک از طریق رسانه‌ها، انجمن‌ها، هنرمندان، معماران، فرهنگستان و انجمن‌ها و سازمان‌های فرهنگی و هنری انجام می‌شد. به طور مثال سه نشریهٔ مهم آن دوره به نام‌های ایرانشهر، فرنگستان و آینده تقریباً تمامی موضوعات خود را در چارچوب سیاست‌های نظام حاکم انتخاب می‌کردند

(آبراهامیان، ۱۳۹۲، ۱۵۴). مقولاتی چون لزوم نهادینه‌کردن ملی‌گرایی، زیان‌های قومیت‌گرایی، توجه به ادبیات سرهٔ فارسی و ستایش ایران باستان و هنر و معماری آن دوره بیشترین حجم مطالب را به خود اختصاص می‌دادند. مجلات و نشریات و بولتن‌های دولتی مربوط به معماری مانند مجلهٔ بلدیه با هدف توجیه اقدامات معمارانه و شهرسازانهٔ دولت و شهرداری و نشریهٔ باستان‌شناسی با هدف شناسایی و ستایش معماری دوران باستان منتشر می‌شدند که به مثابهٔ بازوان اجرایی و تبلیغی نظام توزیع عمل می‌کردند. تأسیس انجمن آثار ملی در ۱۳۰۴ و ساخت بناهایی همچون موزهٔ ایران باستان و آرامگاه فردوسی ـ تحت تأثیر مصوبات این انجمن ـ و برگزاری کنگره‌های ملی و بین‌المللی با موضوعات مرتبط با هنر و معماری ایران باستان (برای نمونه ۱۳۰۶ در آمریکا و ۱۳۱۴ در لنینگراد) گویای اهمیت قائل شدن رژیم در انتخاب و انتشار نوع معماری‌ای بود که به میانجی آن بهتر بتواند اقتداراش را تحکیم ببخشد. به طور مثال هدف سیاسی این انجمن ـ به مثابهٔ مهم‌ترین نظام توزیع ایدئولوژی در میدان هنر و ادبیات ـ از ساخت آرامگاه و برگزاری جشن هزارهٔ فردوسی تقویت روحیهٔ ملی‌گرایی و هویت‌بخشی به حکومت بود. فردوسی از منظر دستگاه سیاسی پهلوی اول مظهر ایرانی‌گری در برابر عرب‌ها، مسلمانان و ترکان معرفی شده بود، لذا اتکا بر چنین مظاهر و شخصیت‌هایی را به مانند پلی می‌دانستند که با آن از شکاف دورهٔ اسلامی بگذرند و خود را به ایران پیش از اسلام متصل‌کنند (اسماعیلی، ۱۳۸۵، ۱۰۱). به همین دلایل است که هدف سیاسی از حضور شخص رضاشاه در مراسم افتتاحیه، مصادره به مطلوب کردن تاریخ و ادبیات سرزمین و القای گزارهٔ «حکومت در نقش وارث و حافظ ارزش‌های ملی و اساطیری» و اتصال رژیم پهلوی به سلالهٔ پادشاهان دورهٔ باستان و مشروعیت‌دادن به آن بود. شبکهٔ نظام توزیع به صورت گسترده تلاش داشت تا با بازنمایی و ترکیب تصاویر شاه با جلوه‌های حماسی و آثار معماری ایران باستان ـ در پدیده‌های کثیرالمشاهده‌ای مانند کتب درسی و تمبر و اسکناس ـ هرچه بیشتر این مشروعیت را به جامعه القاء کند (تصویر ۵). بنابراین در دورهٔ پهلوی اول نیز همانند سایر حکومت‌های تمامیت‌خواه، نظام توزیع عاملیت تبلیغ و انتشار معماری هم‌راستا با ایدئولوژی مطلوب حاکمیت را بر عهده داشت.

جامعه: همان‌گونه که پیشتر اشاره شد در اکثریت قریب‌به‌اتفاق نظام‌های سیاسی به‌ویژه نظام‌های توتالیتر، یکپارچه‌کردن هرگونه تکثر و نیز کنترل خوانش‌ها و برساخت معانی در جامعه، از اصلی‌ترین راهبردهای این نظام‌هاست که گفتمان‌سازی و تلاش در تثبیت آن، همواره راهکاری مؤثر در نیل به این هدف بوده است.

گفتمان غالب در دورهٔ پهلوی اول، گفتمان ملی‌گرایی و قسمی ناسیونالیسم بود؛ چیزی که نوعی آگاهی جمعی ناظر بر تعلق فرد به ملت و پدیدآورندهٔ حس وفاداری افراد به عناصر تشکیل‌دهندهٔ ملت (نژاد، زبان، ارزش‌های اجتماعی و به طور کلی فرهنگ) است که گاه به اعتقاد بر برتری ملتی بر سایر ملل سر می‌زند (آشوری، ۱۳۹۳، ۳۱۹). ظهور دولت‌های ملی‌گرا مانند ترکیه، عراق، افغانستان و رواج ایدئولوژی‌های فاشیسم و نازیسم در آن زمان از

تصویر ۵ .حضور رضاشاه درمراسم افتتاح مقبرهٔ فردوسی و بازنمایی مظاهر و نمادهای ایران باستان در اسکناس‌ها. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

مهم‌ترین دلایل خارجی و بهره‌گیری فرصت‌طلبانهٔ رضاشاه از سرخوردگی اجتماعی جامعهٔ ایرانی پس از حوادث دوران مشروطه، عامل مؤثر داخلی رواج این ناسیونالیسم بود. این درحالی است که هیچ سند و نشانه‌ای از علاقهٔ قبلی رضاشاه به ملی‌گرایی در دست نیست (کیانی، ۱۳۷۹، ۱۰۰). از آن‌جا که وی فاقد وجاهت و پایگاه مردمی و دینی قابل اتکایی برای حکمرانی بود به ناسیونالیسم متوسل شد تا از طریق اتصال سلطنت خود به سلالهٔ پادشاهان باستانی، مشروعیت حکومتش را تأمین‌کند لذا گفتمان ملی‌گرایی به گفتمان اصلی رژیم تبدیل شد. از جمله نتایج این برساختِ گفتمانی ـ که مستقیماً «نظام توزیع» آثار هنری را هم تحت تأثیر قرار می‌داد ـ تأسیس انجمن آثار ملی، تأسیس فرهنگستان زبان فارسی، چاپ کتب متعدد با موضوع ایران باستان، رواج کاوش‌های باستان‌شناسی، تقویت آیین‌های باستانی، برپایی جشن هزاره و ساخت آرامگاه فردوسی، تغییر رسمی نام کشور از پارس به ایران، تدوین کتب درسی با محوریت تاریخ ایران باستان و ورود موضوعات باستانی به ادبیات، هنر و معماری بود.

زبان نقشی اساسی در یکپارچه‌کردن افراد یک ملت دارد اما به تنهایی برای شکل‌دادن به یک ملت کافی نیست و بی‌تردید عوامل فرهنگی دیگر و هنرهایی مانند معماری هم در این زمینه مؤثرند (مسکوب، ۱۳۸۵، ۲۰) بنابراین معماری همواره جزئی مهم از آرایش‌های گفتمانی رژیم پهلوی اول بود. در این دوره در عرصهٔ معماری و تولید فضا مهم‌ترین بناهای دولتی و حکومتی پایتخت مانند کاخ شهربانی، موزهٔ ایران باستان، مدرسهٔ انوشیروان دادگر، بانک ملی خیابان فردوسی با بازنمایی عناصر و اِلمان‌های دوران ایران باستان، به‌ویژه عصر هخامنشیان و ساسانیان ساخته شدند که نشان از گرایش شدید حاکمیت به ترویج و تثبیت این گفتمان داشت. چون این‌گونه نگاه به معماری، منبعث از گفتمان کلان رژیم بود لذا قسمی یکسان‌سازی و تکرار را در نماسازی و الگوهای فرمیِ بناهای حکومتی مشاهده می‌کنیم. در تصویر ۶ همگونی شَکلی در معماری دولتی پهلوی اول تحت تأثیر خصلت هموژنیزه‌کردن (یکپارچه‌سازی) گفتمان ارائه شده است.

گفتمان، هویت و معنامندی خود را در تقابل و ستیز گفتمانی با گفتمان(های) رقیب کسب می‌کند. وجود تفاوت و تمایز پیش‌شرط وجود هر هویتی است؛ در عرصهٔ سیاست هم ساختِ یک «ما» به لحاظ هویتی مستلزم تعیین مرز با «آن‌ها» است (موفه، ۱۳۹۵، ۱۸۷). در دورهٔ پهلوی اول گفتمان اسلامی ـ عربی رقیب ناسیونالیسم شناخته می‌شد. بنابراین بی‌دلیل نیست که ساخت و توسعهٔ مساجد و فضاهای آیینی ـ که تا قبل از این دوره، همواره کانون اصلی تحولات سبکیِ معماری و مهم‌ترین فضای مصنوع بود ـ مورد عنایت و حمایت حاکمیت و به تبع آن «نظام توزیع» قرار نگرفت و به جای آن، هنر و معماری ایران باستان تحت تأثیر ساختار جدید قدرت بازنمایی شد تا معماری و تولید فضا به مدد این بازنمایی‌ها به تثبیت گفتمان ناسیونالیسم و کنترل اذهان جامعه و مشروعیت رژیم سیاسی جدید کمک کند.

اثرهنری (معماری): درروبکرد انتقادی به هنر، اثر هنری به مثابهٔ کالایی تلقی می‌شود که معنا و محتوای سیاسی و ایدئولوژیک دارد. در نگاه ابزاری نظام پهلوی اول به ساخت ابنیهٔ حکومتی و دولتی، شعار «هنر برای هنر» جایگاهی نداشت حتی جنبه‌های زیبایی‌شناختی و مؤلفه‌ها و موتیف‌های تزئینی، کارکردی در جهت بازنمایاندن مفاهیم ایدئولوژیک و گفتمانی داشتند. آثار معماری این دوره واجد ویژگی‌هایی است که از ایده‌ها و مفاهیمی سیاسی نشئت می‌گیرند که در اکثریت قریب به اتفاق حکومت‌های تمامیت‌خواه می‌توان نمونه‌های مشابه آن را مشاهده کرد: تبلور حجمی اقتدار و قدرت رژیم از طریق فرم معماری. در معماری این بناها تأکید اصلی بر روبنا و غلبهٔ شکل بر محتوا است و قسمی دیدنی‌سازی در حجم و فرم بیرونی معماری مورد توجه بود. مثلاً در ساختمان کاخ شهربانی این تمایل و تأکید مشهود است که با طولی حدود ۲۰۰ متر و بازوهایی به طول ۸۰ متر

تصویر۶. خصلت یکپارچه سازی گفتمان حتی در فرم معماری. از راست:کاخ شهربانی. غرفهٔ ایران در نمایشگاه هلسینکی. کلانتری دربند. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

دارای صلابت بصری به دنبال اعمال قسمی سلطهٔ روانی بر مخاطب است. جنبه‌های نمادین آثار معماری این دوره محتواهای معنوی و ایدئولوژیک را بازنمایی می‌کنند. ابعاد عظیم، پایداری بصری و قرارگیری بنا روی صفه، بیانگر تمایل به القای حقارت در تودهٔ مردم در برابر اقتدار و بزرگی حکومت است. غایتی که به زعم میگل ابنسور (۱۳۹۷، ۲۱ ـ ۱۸) در نظام‌های توتالیتر با هدف از بین بردن «پیوند اجتماعی میان شهروندان» و ایجاد یکپارچگی و «انسجام مطلق و بدون شِقاق» در بدنهٔ اجتماعی انجام می‌گیرد.

تقارن، تعادل و استفاده از عناصر تکراری و ریتمیک از اصول معماری ابنیهٔ حکومتی در این دوره بود؛ تکراری که به گفتهٔ چارلز جنکز می‌تواند به یک خلسهٔ هیپنوتیزم‌وار منجر شود (گروتر، ۱۳۸۶، ۳۸۰). این بناها با القای قسمی نظمِ میلیتاریستی و از طریق ستون‌های متعدد با تزئینات باستانی در نما به مثابهٔ سربازانی باصلابت و به‌صف‌ایستاده، به ایفای نقش مشروعیت‌بخشی و بازنمایی قدرت و اقتدار حاکمیت می‌پرداختند. در این دوره ساخت معماری بر پایهٔ بینشی انجام می‌گرفت که اهمیت هنر را در«خاصیت شکل‌دهی» آن و به مثابهٔ «مهندسی روان آدمی» در نظر می‌گرفت که رسالتش تأثیر بر اذهان جامعه و بازتولید قدرت حاکمیت است. همان‌گونه که در تصویر ۷ نشان داده شده است در ابنیهٔ دولتی مانند ادارهٔ پست، موزهٔ ایران باستان و بانک ملی جدای از کیفیات بصری ـ همچون ریتم، تقارن، تعادل و بافت همگون ـ به لحاظ کمّی نیز ابعاد بزرگ و ارتفاع زیاد بناها به همراه گستردگی بنا در سطح و ایجاد لبه‌های شهری به شوکت و سلطهٔ بصری این آثار افزوده است که تأثیر عاطفی و روانی بر مخاطب می‌گذارد.

نکتهٔ قابل توجه در «مفهوم‌سازی»های کل‌نگرانه‌ای بود که از طریق گفتمان‌سازی، دستگاه‌های تبلیغی نظام و افراد به اصطلاح روشنفکر درباری به جامعه القاء و تحمیل می‌شد. به طور مثال مفهوم «ملی‌گرایی» به هرآن‌چه که یادآور روح خالص ایرانی و نشانگر خاطرات خوب مشترک تاریخی و گذشتهٔ پرافتخار ایرانی‌ها باشد تقلیل یافت. این راهبرد در عرصهٔ هنر و معماری به گزینشگری و انتخاب‌های آگاهانه و نیت‌مند از دوران‌های تاریخی در معماری ایران هم تسری پیداکرد. به این خاطر است که در معماری ابنیهٔ حکومتی که تقلید و برداشت از معماری ایران باستان ـ چه در فرم و عناصر و چه در الحاقات و تزیینات ـ ایده و اولویت غالب بود. در مواردی شاهد استفاده از عناصر و مظاهر معمارانهٔ برخی دوره‌های اسلامی هم هستیم و دوره‌هایی انتخاب می‌شدند که در مفهوم‌سازی‌های اشاره‌شده قابلیت تعلق به دوره‌های پرافتخار سرزمینی را داشته باشند و بتوانند همسان با دورانِ باستان وحدت، قدرت و هویت را به ایجاد کنند. مثلاً دورهٔ صفوی به این علت که مانند دوران هخامنشی از قسمی وحدت‌بخشی به ایران و قدرت برخوردار بود، ارزشمند و ذیلِ مفهوم ملی‌گرایی و جزو میراث ملی معماری ایران شُمرده می‌شد (خادم‌زاده و محمودی اصل همدانی، ۱۳۹۹، ۱۱۵) . لذا اقتباس از عناصر معماری آن دوره به صورت محدود انجام می‌شد که نشان از راهبردهای سیاسی حاکمیت در انتخاب و استفاده از هنر و معماری‌ای است که در دامنهٔ گفتمانی و مفاهیم مطلوب رژیم قرار گیرد.

مخاطبین: اساساً در نظام‌های توتالیتر تلاش می‌شود با انکار خاص‌بودگی، فردگرایی محو و طبقات اجتماعیِ مستقل نیز در یک هویت جمعی و عمومی مستحیل شوند (باتای، ۱۳۹۱، ۸۲). لذا عرضه و ارائهٔ معماری نه‌برای قشر و طبقه‌ای خاص بلکه برای به معرض دید قراردادن عموم جامعه انجام می‌شود. آنچه که در بازنمایی‌های معماری ابنیهٔ حکومتی در این دوره در نسبت با مخاطبین و شهروندان مشهود است ساخت سوژه‌های مطیع و تحت انقیاد ایدئولوژی‌های مستتر در این آثار است.

حاکمیت تلاش داشت با انتساب و پیونددادن فرم این آثار به گفتمان کلان حاکمیت (ناسیونالیسم) خوانش صریح و کنترل‌شده‌ای از آن‌ها توسط عامهٔ مردم انجام گیرد و معنای ایجادشده توسط مخاطبین، همسو با منافع طبقهٔ حاکم باشد. تمایل به معماری نمادگرایانه، پرصلابت، استوار، منظم، ریتمیک و حجیم دراین دوره نوعی «قدرت نمادین» را باز تولید می‌کند که به صورت غیرمادی اثر می‌گذارد و برخلاف خشونت فیزیکی و قهری، نامرئی است. به باور بوردیو قدرت و خشونت نمادین در برخی موقعیت‌ها بسیار اثرگذارتر از خشونت پلیسی است، چرا که بر قالب‌های دریافتی و ادراکی بنیادی‌تر شهروندان اثر می‌کند (بوردیو، ۱۳۹۳، ۶۷). آثاری مانند کاخ شهربانی و موزهٔ ایران باستان قابلیت آن را داشتند که از نظر سلطهٔ روانی، حقارت فرد در برابر قدرت حکومت را القا کنند تا به‌واسطهٔ تأثیرات روانیِ معماری یا منظر شهری، اقتدار حاکمیت بازتولید شود و خیال و احتمال هرگونه کنشگریِ فعال و مقاومت در برابر حکومت را به حداقل برساند. این تاثیر روانی، به «عواطف منفعلی» منجر می‌شود که نتیجه‌اش برای نظام حاکم از پادرآوردن، مبهوت‌کردن، رام‌کردن و در یک کلام منفعل‌ساختن فرد و جامعه است تا بتواند بدون هیچ مانعی حکومت کند (گوردیلو، ۱۳۹۳، ۳۴).

نتیجه‌گیری

آن‌چه مورد تأکید این پژوهش بود لزوم نگاه کل‌نگر و

تحلیل کلیهٔ سویه‌ها و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی در شکل‌گیری پدیده‌ای همچون معماری بود. رویکرد انتقادی به جامعه‌شناسی هنر این امکان را فراهم می‌سازد که مناسبات تأثیرگذار و ردپای عوامل سازندهٔ غالباً پنهان و نامرئی در ساخت آثار معماری را شناسایی کرد و به واکاوی نقش نظام سیاسی مسلط در تولید فضا به هدف مشروعیت‌بخشی، کسب اقتدار و بازتولید قدرت پرداخت.

در بررسی معماری بناهای حکومتی دورهٔ پهلوی اول براساس تحلیل انتقادی مدل الماس فرهنگی این نتیجه حاصل می‌شود که ساخت اثر معماری تابع «نظام تولید»ی بود که مستقیماً به هستهٔ اَصلی قدرت وصل بود که از مرحلهٔ تولید ایده و ارایهٔ ضوابط، تا نظارت بر ساخت بناها دخالت می‌کرد. لذا معماران و هنرمندان از آزادی محدودی در طراحی این آثار برخوردار بودند. در این میان نظام توزیع نیز همپوشانی کامل با نظام تولید داشت که ضمن تبلیغ و ترویج راهبردهای حاکمیت در عرصهٔ هنر و معماری، از معماران و هنرمندانی حمایت می‌کرد که در خدمت اهداف ایدئولوژیک نظام حاکم باشند.

هنر و معماری در نگاه کلی این نظام، به مثابهٔ ابزار و کالایی جهت بازنمایی و بازتولید مشروعیت و قدرت حکومت عمل می‌کرد و اثر معماری صرفاً براساس نیازهای کارکردی شکل نمی‌گرفت، بلکه باید حامل معانی و نمادهایی می‌بود که هرچه بیشتر بر این مشروعیت و قدرت تأکید بگذارند. در این نگاه بر گفتمان‌سازی آمرانه، یکپارچه‌کردن و مشترک‌سازی ادراکات جامعه و تثبیت معنا در خوانش پدیده‌هایی همچون معماری تأکید می‌شد تا منویات ایدئولوژیک حاکمیت در اذهان آحاد جامعه بازنمایی شوند. در این دوره معماری در خدمت گفتمان کلان حاکمیت یعنی ناسیونالیسم باستان‌گرا بود. لذا نظام حاکم سعی می‌کرد از طریق نهادینه‌کردن گفتمان ملی‌گرایی و تولید آثار معماری در انطباق با این نظم گفتمانی، مشروعیت خود و اتصالش به پادشاهی کهن ایران را به یک روند طبیعی و یک باور عمومی در«فهم عامه» و در اذهان افراد جامعه تبدیل کند.

تأکید بر نمادگرایی، صلابت، سلطهٔ بصری، ریتم، نظم، حجیم‌بودن و یگانه‌بودن در معماری بناهای حکومتی این دوره ـ و مخصوصاً در کارکردهای نظامی و امنیتی (مانند شهربانی‌ها) ـ به فرد احساسی از حقارت را در برابر عظمت و قدرت حکومت القاء می‌کرد تا هم موافقت و مرافقت با وضع حاکم تأمین (هژمونی) و هم امکان هرگونه تقابل و اعتراضی سلب شود. هنر معماری در این دوره به مثابهٔ میانجی و عاملی در جهت انضمامی‌کردن مفهوم انتزاعی قدرت به کار می‌رفت لذا کنش‌های این رژیم در عرصهٔ تولید فضا و معماری عملی آگاهانه و سیاسی بود تا از طریق کنترل بازنمایی‌های فضایی و خوانش مخاطبان بتواند فضا و معماری را در خدمت کنترل اذهان، ادراکات و رفتار شهروندان و در جهت بازتولید قدرت به کار گیرد.

فهرست منابع

• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۲). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی). تهران: نی.
• آشوری، داریوش. (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ سیاسی*. تهران: مروارید.
• ابنسور، میگل. (۱۳۹۷). *دموکراسی علیه دولت: مارکس و لحظهٔ ماکیاولین* (ترجمهٔ فؤاد حبیبی و امین کرمی). تهران: ققنوس.
• اسماعیلی، علیرضا. (۱۳۸۵). معماری دورهٔ پهلوی اول به روایت اسناد: آرامگاه فردوسی. *گلستان هنر*، ۲ (۳)، ۹۹ـ۱۱۰.
• اشمیت، کارل. (۱۳۹۳). *مفهوم امر سیاسی* (ترجمهٔ یاشار جیرانی و رسول نمازی). تهران: ققنوس.
• الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۶). *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر* (ترجمهٔ اعظم راودراد). تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
• اوداینیک، والتر. (۱۳۷۹). *یونگ و سیاست: اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی کارل گوستاو یونگ* (ترجمهٔ علیرضا طیب). تهران: نی.
• باتای، ژرژ. (۱۳۹۱). *ساختار روانشناسی فاشیسم* (ترجمهٔ سمانه مرادیانی). تهران: رخداد نو.
• بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۸۸). معماری معاصر ایران (در تکاپوی سنت و مدرنیته). تهران: هنر معماری قرن.
• بدیو، آلن. (۱۳۹۳). *فلسفه، سیاست، هنر، عشق* (مجموعه مقالات). (ترجمهٔ صالح نجفی، مراد فرهادپور و علی عباس‌بیگی). تهران: رخداد نو.
• بمانیان، محمدرضا. (۱۳۸۵). عوامل مؤثر بر شکل‌گیری معماری و شهرسازی در دورهٔ پهلوی اول. *مدرس هنر*، ۱ (۱)، ۱ـ۸.
• بنیامین، والتر. (۱۳۷۷). اثر هنری در عصر تکثیرمکانیکی (ترجمهٔ امید نیک‌فرجام) . *فارابی*، ۸ (۳)، ۲۱۰-۲۲۵.
• بوردیو، پیر. (۱۳۹۳). *درسی دربارهٔ درس* (ترجمهٔ ناصر فکوهی). تهران: نی.
• حبیبی، سیدمحسن. (۱۳۸۴). *از شار تا شهر (تحلیلی تاریخی از مفهوم شهر و سیمای کالبدی آن، تفکر و تأثر)*. تهران: دانشگاه تهران.
• حبیبی، فؤاد. (۱۳۹۲). *علیه ایدئولوژی‌های پایان؛ آپوکالیپتیسم، منطق سینمایی سرمایه‌داری فاجعه*. تهران: کتاب آمه.
• خادم‌زاده، محمدحسن و محمودی اصل همدانی، پوریا. (۱۳۹۹). روشنفکران ایرانی و دوگانهٔ میراث ملی و تاریخ معماری ایران: تقابل و تکامل». *صفه*، ۳۰ (۸۹)، ۱۱۱ـ۱۲۱.
• خاوری‌نژاد، سعید. (۱۳۹۴). *هنر و القای ایدئولوژی، واکاوی تبلیغات سیاسی در آثار هنری شوروی*. تهران: دنیای اقتصاد.
• چامسکی، نوام. (۱۳۹۵). *نظام‌های سلطه* (ترجمهٔ امیرحسین مدبرنیا) . تهران: دنیای نو.
• دودینگ، کیت. (۱۳۹۰). *قدرت* (ترجمهٔ عباس مخبر). تهران: آشیانی.
• رانسیر، ژاک. (۱۳۹۲). *ده تز در باب سیاست* (ترجمهٔ امید

مهرگان). تهران: رخداد نو.
• راوداد، اعظم. (۱۳۷۹). نقدی بر نظریهٔ جبریت اجتماعی هنر به عنوان مسئلهٔ مرکزی در جامعه‌شناسی هنر. *هنرهای زیبا*، (۸)، ۴ـ۱۵.
• راوداد، اعظم. (۱۳۸۴). جایگاه اقتصاد در جامعه‌شناسی هنر. *بیناب*، (۸)، ۴۸ـ۶۳.
• رژکوله، نیکول. (۱۳۸۸). *آموزش دانشگاهی و مطالعات میان‌رشته‌ای: چارچوبی برای تحلیل، اقدام و ارزیابی* (ترجمهٔ محمدرضا دهشیری). تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
• زاویه، سعید و مرادی، آزاده. (۱۳۹۶). مطالعهٔ فلزکاری سلجوقی با تکیه بر رویکرد ویکتوریا دی الکساندر. *هنرهای زیبا*، ۲۲ (۱)، ۸۱ـ۹۳.
• زرکش، افسانه. (۱۳۸۸). نقش و تأثیر عوامل دولتی در معماری بناهای خصوصی در دورهٔ پهلوی اول. *کتاب ماه هنر*، (۱۳۶)، ۱۴ـ۲۵.
• ژیرو، هنری. (۱۳۹۶). *سیاست و فرهنگ زامبی در عصر سرمایه‌داری کازینویی* (ترجمهٔ فؤاد حبیبی و بهمن باینگانی). تهران: اختران.
• ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۲). *خشونت، پنج نگاه زیر چشمی* (ترجمهٔ علی‌رضا پاک‌نهاد). تهران: نی.
• ساروخانی، باقر. (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی ارتباطات (اصول و مبانی)*. تهران: اطلاعات.
• سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
• شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه ـ معناشناسی دیداری، نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
• فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). *انسان‌شناسی شهری*. تهران: نی .
• فیسک، جان. (۱۳۹۵). فرهنگ و ایدئولوژی (ترجمهٔ مژگان برومند). *ارغنون* (۲۰)، ۱۱۷-۱۲۶.
• قدیمی، اکرم. (۱۳۹۵). نقش رسانه‌ها در عمومی‌سازی علم. *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۲ (۴۲)، ۱۱ـ۳۶.
• کلنر، داگلاس. (۱۳۹۲). *نظریهٔ انتقادی: از مکتب فرانکفورت تا مکتب پسامدرن* (ترجمهٔ محمد مهدی وحیدی). تهران: سروش.
• کیانی، مصطفی. (۱۳۷۵). *روند شکل‌گیری معماری دورهٔ پهلوی اول* (مجموعه‌مقالات نخستین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ۷ـ۱۲ اسفندماه ۱۳۷۴ ارگ بم ـ کرمان). ج. ۳. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
• کیانی، مصطفی. (۱۳۷۹). *معماری دورهٔ پهلوی اول؛ دگرگونی اندیشه‌ها، پیدایش و شکل‌گیری معماری دورهٔ بیست‌سالهٔ ایران ۱۳۲۰-۱۲۹۹*. (رسالهٔ منتشرنشدهٔ دکتری معماری). دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
• گروتر، یورگ‌کورت. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی در معماری* (ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
• گرویس، بوریس. (۱۳۹۶). قدرت هنر (ترجمهٔ اشکان صالحی). تهران: اختران.
• گوردیلو، گاستون. (۱۳۹۳). معماری نازی به مثابهٔ سلاح عاطفی (ترجمهٔ ماندانا منصوری). *فصلنامه همشهری معماری (نشر شرکت همشهری)*، (۲۵)، ۳۲ـ۳۷.
• طاهریان، محمدرضا. (۱۳۹۳). نگاهی به وضعیت فرهنگ و عوامل فرهنگ‌سازی در دوران پهلوی اول. *دانش و مردم*، ۳ (۶)، ۹۰-۱۱۷.
• لوکاچ، جورج. (۱۳۸۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی؛ پژوهشی در دیالکتیک مارکسیستی* (ترجمهٔ محمدجعفر پوینده). تهران: تجربه.
• لوفور، هانری. (۱۳۹۵). *تولید فضا* (ترجمهٔ محمود عبدالله‌زاده). تهران: مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران.
• مارکس، کارل. (۱۳۸۶). *ایدئولوژی آلمانی. در: لودویگ فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی* (گزیده و ترجمهٔ پرویز بابایی). تهران: چشمه.
• مریفیلد، اندرو. (۱۳۹۳). *مکان و فضا: سازش لوفوری. در: درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور* (گردآوری و ترجمهٔ آیدین ترکمه). تهران: تیسا.
• مزاروش، ایستوان. (۱۳۹۰). *مفهوم دیالکتیک از نظر لوکاچ* (ترجمهٔ حسین اقبال طالقانی). تهران: چشمه.
• مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۵). *هویت ایرانی و زبان فارسی*. تهران: فرزان‌روز.
• مورن، ادگار. (۱۳۸۴). *هویت انسانی* (ترجمهٔ امیر نیک‌پی). تهران: قصیده‌سرا.
• موفه، شانتال. (۱۳۹۵). *سیاست آگونیستیک چیست؟ در: تحلیل گفتمان‌سیاسی؛ امرسیاسی به مثابه یک برساخت گفتمانی* (ترجمهٔ امیر رضایی‌پناه و سمیه شوکتی مقرب). تهران: تیسا.
• میلز، سارا. (۱۳۹۲). *میشل فوکو* (ترجمهٔ پیام یزدانجو). تهران: مرکز.
• ویتفوگل، کارل‌آوگوست. (۱۳۹۲). *استبداد شرقی: بررسی تطبیقی قدرت تام* (ترجمهٔ محسن ثلاثی). تهران: ثالث.
• یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۴). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* (ترجمهٔ هادی جلیلی). تهران: نی.
• Becker, H. (1982). *Art Worlds.* Berkeley: University of California.
• Eco, U. (1977). Function and sign; The semiotics of architecture. In N. Leach (Ed.), *Rethinking Architecture; A Reading in cultural theory.* New York: Routledge
• Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change.* Cambridge: Polity Press.
• Fiske, J. (1997). *Reading The popular.* London: Routledge.
• Foucault, M. (1981). The order of Discourse. In R. Young (Ed.), *Untying the Text, A Post-Structuralist Reader.* London: Routledge.
• Griswold, W. (1987). A Methodological Framework for the sociology of culture. *Sociological Methodology*, (17), 1-35.
• Griswold, W. (1994). *Cultures and Societies in a changing World.* CA: Pine Forge press, Thousand Oaks.
• Hay, C (2007). *Why we hate politics.* Cambridge: Polity Press.
• Hillman Chartrand, H. & Mc Caughey, C. (1989). The Arm's Length principle and The Arts: An International Perspective – Past, Present and Future. In M. C. Cummings Jr & J. Mark Davidson Schuster (Eds.), *Who's to pay? For the Arts; The International Search for Models of Support.* N. Y. C: American Council for the arts.
• Jameson, F. (1994). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic Act.* NY: Cornell University.
• Joll, J. (1977). *Gramsci.* London: Fontana.

- Marefat, M. (1988). *Building to Power: Architecture of Tehran 1921-1941.* (Unpublished Ph. D. Thesis). MIT university, US.
- Potter, J. (1996). *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction.* London: SAGE.
- Rorty, A (1992). Power and Powers. In T. Wartenberg (Ed.)**, Rethinking power Albany.** NY: SUNY press.
- Smith, N (2008). *Uneven Development.* Athens: University of Georgia.
- Thompson, J. B. (1990). *Ideology and Modern Culture. Stanford.* CA: Stanford University.
- Waltz, K. (1979). *The theory of international politics.* Massachusetts: Reading Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
قادربیگ زاده، رضا؛ انصاری، مجتبی و حبیبی، فؤاد. (۱۴۰۱). تحلیل مدل الماس فرهنگی در معماری بناهای حکومتی دورهٔ پهلوی اول با رویکردی انتقادی به جامعه‌شناسی هنر. *باغ نظر*، ۱۹(۱۱۶)، ۵۵-۷۰.

DOI:10.22034/BAGH.2022.328840.5118
URL: http://www.bagh-sj.com/article_163635.html